

## La obra de Cano Lasso en la calle Basílica de Madrid

## ¿DE QUIÉN SON LAS INFLUENCIAS, VINCENT SCULLY?

por **María Teresa Muñoz** arqto.

Si, como es de esperar, los historiadores y críticos destacan el interés de la arquitectura de la segunda mitad del siglo XX por absorber y disfrutar las influencias disponibles, también reconocerán, sin duda, la dificultad de destilar e individualizar estas influencias en la mayoría de los casos. Pero, aun reconociendo la dificultad de detectar las fuentes de donde arranca una obra concreta de arquitectura, la actualidad de la realizada por Cano Lasso, dentro de un ambiente tan reconocidamente anti-cultural como es el madrileño, ofrece una ocasión inmejorable para reflexionar sobre ciertos caracteres considerados importantes dentro del panorama general de la cultura arquitectónica y que esta obra comparte o ilustra.

El proyecto de Cano, desde su construcción, ha atraído una moderada atención en los círculos arquitectónicos cuyas manifestaciones no han sobrepasado el nivel de comentario verbal rara vez demasiado entusiasta o destructivo. Indudablemente el propio clima de nuestra crítica y la personalidad de Cano Lasso pueden haber favorecido este dejar de lado una obra excesivamente cercana que podía presentar más problemas de caracterización que otras, con las que tiene un indudable parentesco, mucho más garantizadas por la fama de sus autores o los grupos a los que pertenecen.

El conflicto que ya plantean desde el principio la personalidad de Cano y el ambiente arquitectónico de Madrid, se acusa aún más al examinar detenidamente los edificios de la Calle Basílica y conocer los objetivos del proyecto tal como son descritos por el propio arquitecto. Pero el vigor con que han sido realizadas en esta obra ciertas elecciones formales sugiere ya dos temas, en mi opinión, claves para su caracterización. El primero de ellos se refiere a la presencia en los edificios de Cano de una serie de imágenes reconocibles tomadas de distintas fuentes, que incluyen una amplia gama de ejemplos, desde los locales explícitamente reconocidos por el autor: el Hospital Clínico de Sánchez Arcas y la Casa de las Flores de Zuazo, hasta otros mucho más distantes, como ciertas casas americanas del «Shingle Style» del siglo XIX, sus propias réplicas modernas o la propia obra de Meier y otros neorracionalistas americanos. El segundo, es su acentuación de los caracteres abstractos del diseño. La obra se presenta como un esquema arquitectónico que pertenece a un tipo identificable, con una serie de temas que pueden ser contados y catalogados, cuyo contenido apenas existe más allá de este esquema y que, en consecuencia, puede ser fácilmente abstraído del lenguaje en que es expresado.

El primer aspecto se refleja en la inclusión de una serie de rasgos característicos tanto de su contexto local como cultural; por ejemplo, en la utilización de la distribución de los huecos sobre el muro como elemento preponderante en la composición de los edificios, la alusión al tipo bien conocido de bloque-pastilla sobre un podium que ocupa la totalidad de la superficie del solar, y la ruptura de la manzana cerrada por la edificación mediante la conexión del patio de manzana con dos calles opuestas.

La capacidad de incorporación de imágenes existentes dentro de una obra nueva refleja tanto una situación generalizada del hombre contemporáneo en que se dispone con igual facilidad de todas las épocas, tradiciones y artes para realizar un estudio comparativo: las primitivas y las históricas, las bárbaras y las sofisticadas, como una particular de los arquitectos que hoy reciben influencias, según apunta Vincent Scully en su última obra<sup>1</sup>, no sólo de sus más admirados predecesores sino de sus clientes, colegas, e incluso del mundo de las finanzas.

Realmente, hoy cualquier arquitecto es tan libre de seguir las influencias de la arquitectura anónima como de considerar los principios del barroco o las tendencias anti-históricas del Movi-

Conjunto de 150 viviendas subvencionadas y oficinas del Instituto Nacional de la Vivienda en la Calle Basílica de Madrid; Julio Cano Lasso, Alejandro Blond y Alfonso García Noreña, arquitectos.

1. Fachada a la Calle del General Moscardó. Entre los dos bloques aparece la abertura que conduce al patio interior y a las entradas de las viviendas.

2. Uno de los dos bloques cúbicos adyacentes a la medianería.

3. El bloque principal.

miento Moderno.

Pero, aunque la moral arquitectónica del siglo XX permita ya la coexistencia de las actitudes más iconoclastas (social o tecnológicamente comprometidas) con las mayores evocaciones de la imagería tradicional en las obras de arquitectura, el modo en que Cano Lasso usa esas imágenes aparece indudablemente mediatizado por una ética posibilista y un deseo de racionalización que proporciona a la obra uno de sus mayores atractivos: su perfecto equilibrio entre las polaridades que presenta, que en ciertos momentos podría identificarse como ambigüedad.

En este sentido se presenta la propia organización volumétrica del bloque principal, cuyas fachadas pasan de la exterior «con podium» a las laterales absolutamente planas y a la interior en que vuelve a aparecer la volumetría, en este caso exclusivamente representada por las filas de miradores.

Sin embargo, donde este equilibrio consigue realizarse plenamente es en el tratamiento de los muros; contruidos exclusivamente de ladrillo, que tiende a perder su propio carácter de elemento modular debido al gran tamaño de las fachadas planas, y donde los huecos aparecen sistemáticamente sobredimensionados, planteando problemas de escala, y repetidos de forma que la fachada misma presenta ese carácter intermedio entre muro continuo y retícula estructural.

Esto, unido a la minuciosa definición de las proporciones de la propia ventana y las divisiones introducidas mediante la carpintería, conduce a resultados emocionantes y de gran perfección sobre todo en el caso de las fachadas de los bloques menores que se abren al patio interior. El mismo equilibrio de fuerzas presenta la planta de conjunto, entre los espacios libres y los ocupados por la edificación, y las fachadas de las calles laterales, divididas en dos partes equivalentes por una amplia hendidura que conduce al patio interior y a las entradas de las viviendas. Incluso la propia hendidura tiene un peso equivalente a cualquiera de los dos macizos citados y da lugar a un espacio de paso sobredimensionado en relación con el patio interior que, a su vez, no es sino un remanso de éste.

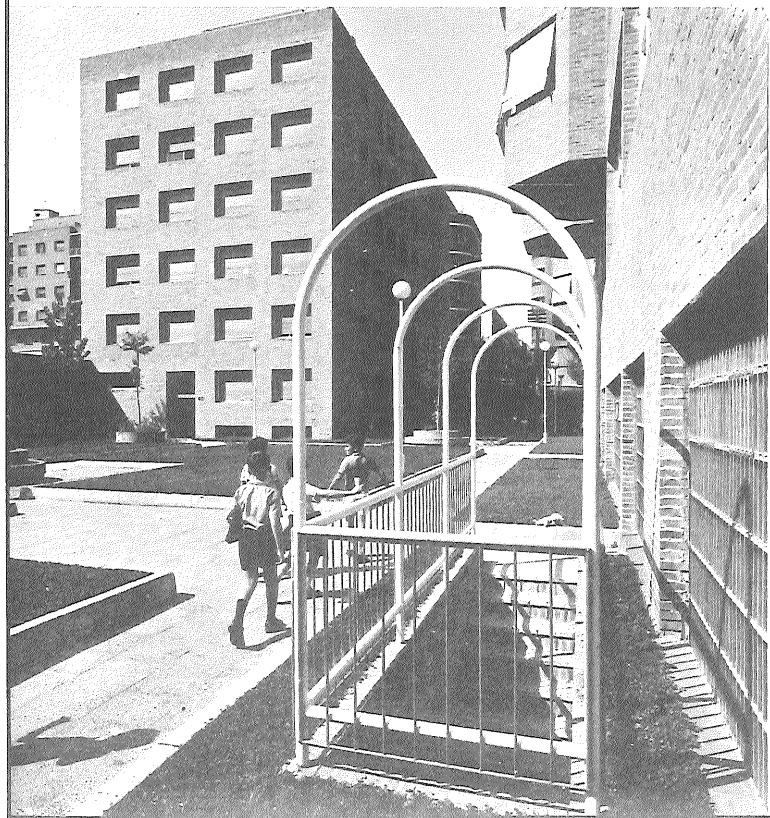
La aparición de ciertas opiniones, expresadas en torno a los edificios de Richard Meier en Twin Parks<sup>2</sup>, en el sentido de que es precisamente este neorracionalismo que «logra insertarse y relacionarse con la trama urbana existente consiguiendo una coherencia y una continuidad formal reconocible» el que justifica que prestemos atención a ciertos experimentos arquitectónicos «mucho más distanciados de la cultura»; o, por el contrario, que es la categoría reconocida de ciertos profesores de arquitectura de las más renombradas universidades la que hace que debamos fijarnos en los revivalismos o alusiones historicistas generalizadas, ya que ellos mismos las utilizan en sus obras más recientes<sup>3</sup>, parece sugerir la existencia de una antítesis en las posiciones analizadas que es finalmente resuelta a través del reconocimiento de la validez innegable de uno de los extremos y la justificación del otro.

Sin embargo, la obra de Cano, con numerosos puntos de contacto con las examinadas por Mackay y Dixon, sugiere mucho más esa tendencia de la cultura contemporánea a sentirse más atraída por el mito y la metáfora que por un énfasis realista en el contenido y, ya dentro de las artes visuales, a acentuar enormemente los caracteres abstractos del diseño; en este caso no existe antítesis entre los esquemas abstractos y la realización concreta de la obra, porque ésta tiende a acercarse lo más posible a las propias ideas abstractas de las que arranca y que mediatizan cualquier inclusión de imágenes u objetivos sociales. Incluso el sitio es manejado como una abstracción más dentro de las leyes que configuran los edificios; la obra no es resultado directo del sitio sino mucho

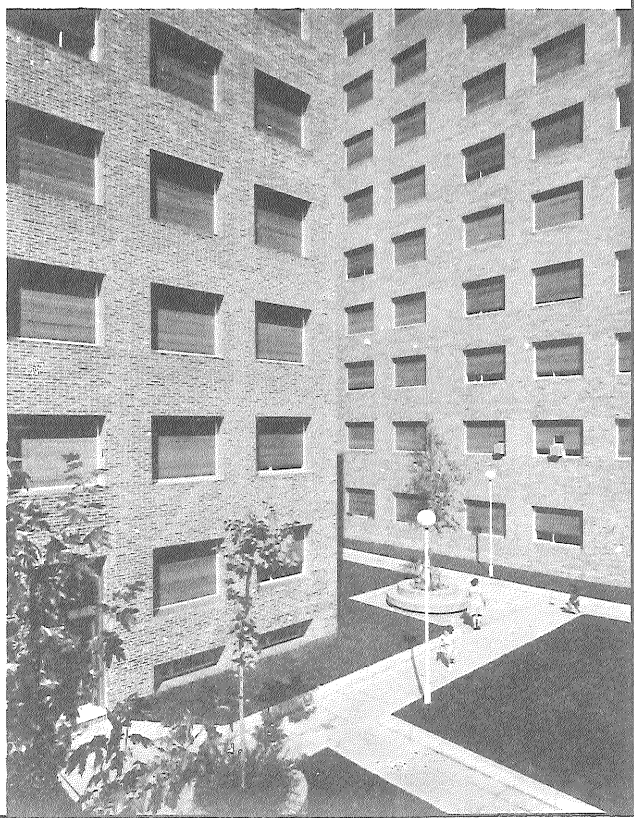
Fotos: Francisco Gómez.



1



2



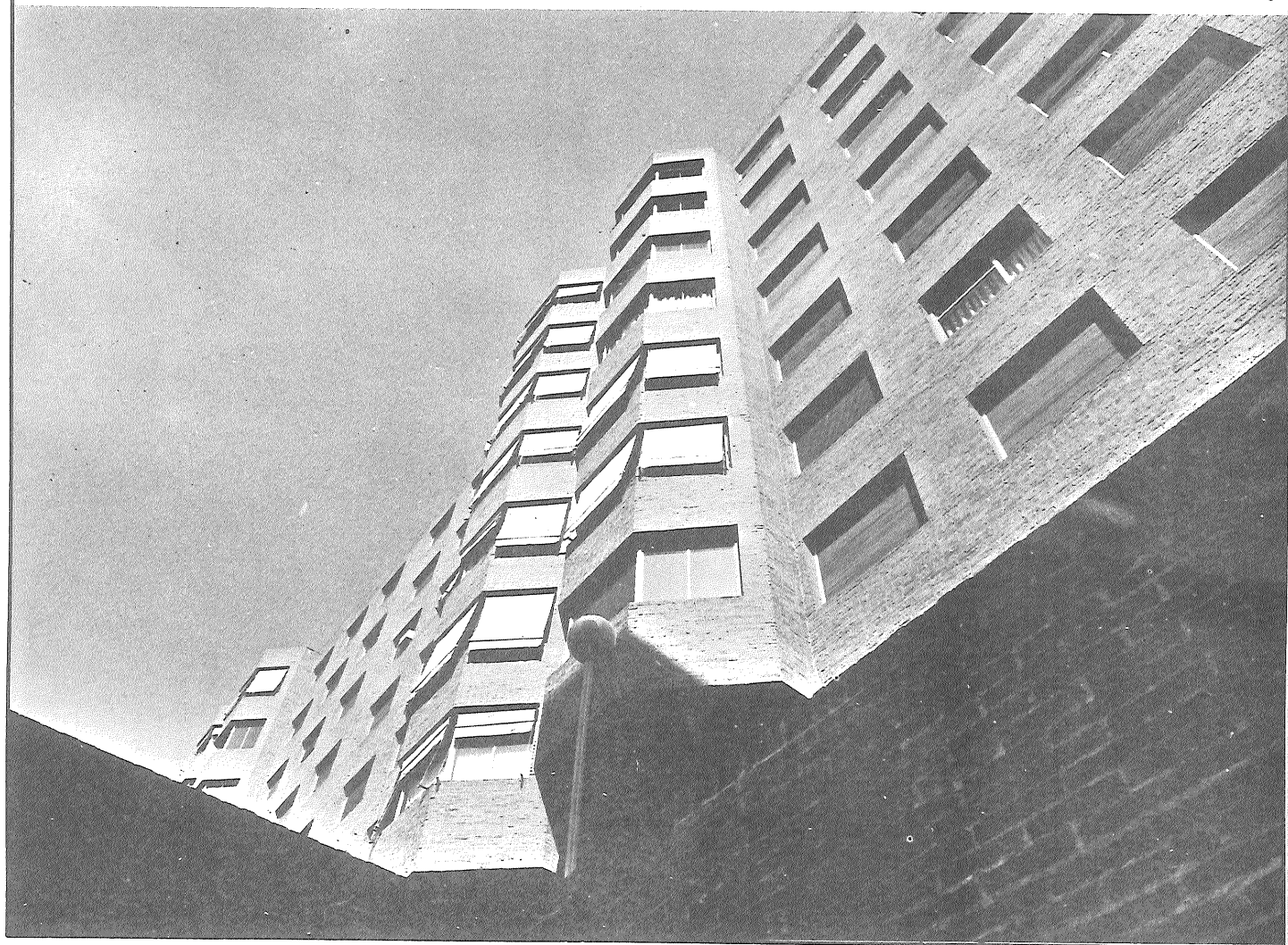
3

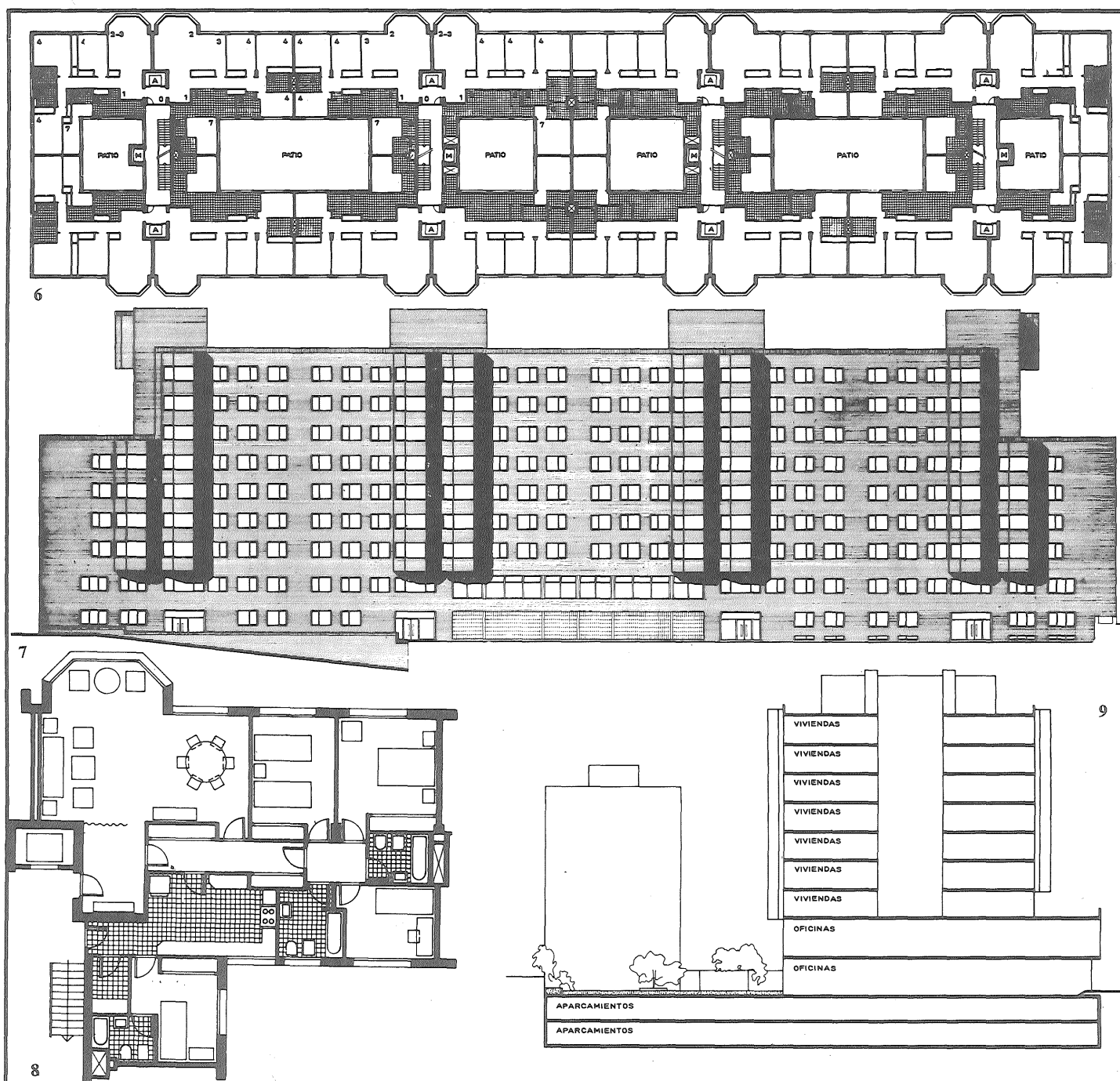




4

5





más la realización material o la apariencia sensible de ciertos esquemas arquitectónicos abstractos que la permiten convertirse en algo, en cierto modo, generalizable y científico.

Este carácter tiene, en mi opinión, un doble resultado aparentemente paradójico: por un lado, permite a la obra hacer frente al problema urbano y, por otro, relacionarse inevitablemente con toda una tradición que es esencialmente, como dice Reyner Banham de toda la arquitectura americana, anti-urbana.

Resulta evidente que dentro de una ciudad europea tradicional, donde todavía existe un cierto entendimiento de la continuidad del tejido urbano y una valoración generalizada del monumento dentro de él, cualquier proyecto de viviendas exige inevitablemente la capacidad de la propia vivienda para aceptar otras escalas, exigencia a la que Cano responde utilizando en sus edificios un orden bastante estricto y la repetición de elementos como recursos compositivos.

Pero la propia ciudad, entendida cada vez más como una especie de ábaco capaz de facilitar el crecimiento y el cambio continuos<sup>4</sup>, hace que incluso estos recursos se muestren insuficientes para acomodar en ella la cultura urbana, entendida en el sentido tradicional. Porque, como muestra claramente la obra de Cano, a pesar de su deseo latente de ser racionalista contribuyendo a configurar un continuum que sea arquitectura y paisaje urbano, la relación con el entorno se realiza sobre todo a un nivel abstracto.

El conjunto de la Calle Basílica, donde los límites están definidos con precisión, los temas que presenta ofrecen una lectura facilitada por la claridad de su esquema, y con su acusado carácter de totalidad, difícilmente resiste ser catalogado como fragmento de un organismo de orden superior, la ciudad, cuya imagen total resulta ya algo más que problemática.

Por otra parte, lo que parece constituir ese fuerte lazo de unión entre lo que aparece como un método científico que trata de «aislar aquellos aspectos de la forma arquitectónica, denominados normalmente estructura»<sup>5</sup>, los «métodos pluralis-

4. Interior del conjunto. Continuidad con el trazado de las calles de Cuatro Caminos.

5. Los bloques menores.

6. Fachada interior del bloque principal.

7. Planta general del bloque principal.

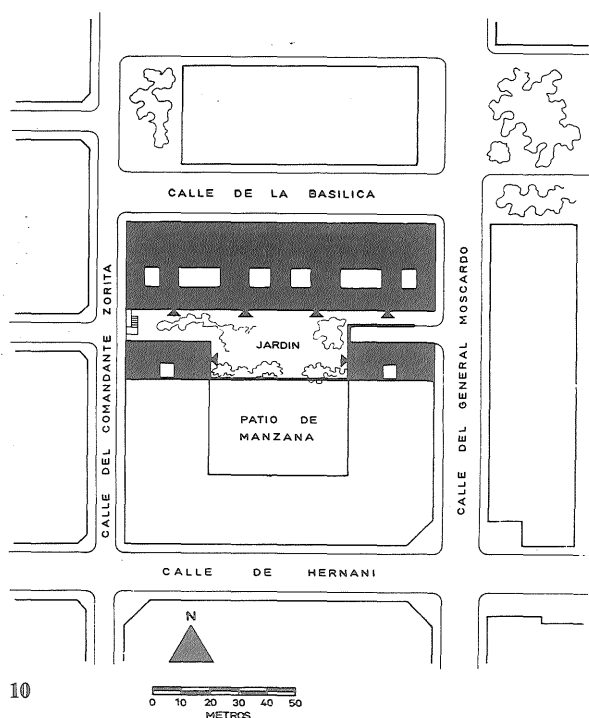
8. Sección transversal.

9. Vivienda.

10. Ordenación de la media manzana.

tas» en arquitectura<sup>6</sup>, los estudios de las relaciones entre «las ideas abstractas y la obra real»<sup>7</sup>, y una obra construida bajo una ética posibilista y reductivista como la admitida por Cano, está en el hecho de que la virtud intelectual de la ciencia, es decir, el distanciamiento (la consideración objetiva de la evidencia, la extracción de conclusiones racionales a partir de la evidencia, y el rechazo de todo aquello que pueda enmascarar o manipular esta evidencia) es, en cierto sentido, equivalente a la especie de profesionalismo exhibido aquí, aun cuando el arquitecto pudiera estar trabajando totalmente desprovisto de un código científico.

Tanto el código científico como el profesionalismo usados con inteligencia permiten al arquitecto enfocar su obra a la vez con una moral funcionalista, que entiende el proceso de diseño más como reducción que como elaboración, y presentar un concepto más amplio y pluralista de



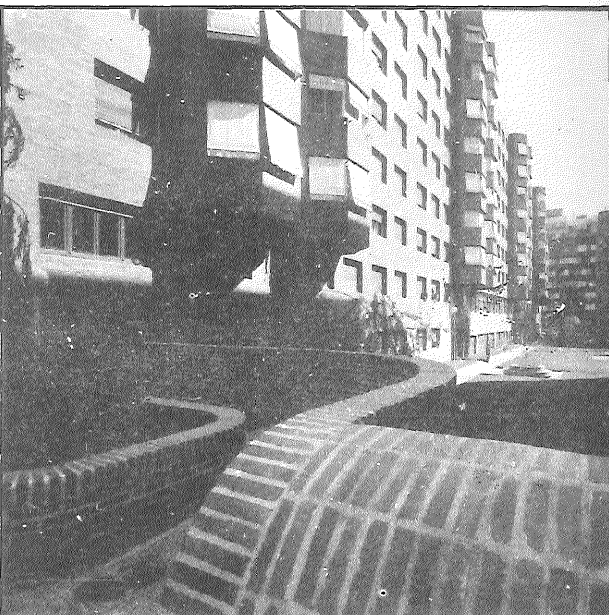




11-12. El bloque principal.

11

12



orden mediante el cual la obra aspira a dirigirse a un mayor espectro de percepciones imaginativas, característico de un diseño mucho más sofisticado.

En este caso, la cualidad urbana de la obra se apoya sobre todo en su esquema abstracto global y en una serie de temas que permiten múltiples lecturas; entre otras la de la relación de los edificios con el entorno físico en que se colocan.

En este sentido, al actuar sobre media manzana dentro de una zona muy construida, Cano maneja una serie de simetrías y asimetrías superpuestas, tanto en la disposición de los edificios como en la propia construcción de éstos. El mayor de los bloques es paralelo a la Calle Basílica y establece el eje dominante Este-Oeste. La ruptura del volumen teórico en C (tal como señalan las ordenanzas de la edificación cerrada) en tres elementos independientes y el consiguiente espacio abierto que atraviesa el conjunto ligándolo con el trazado de las calles de Cuatro Caminos, refuerza este eje principal. Al entrar en el patio interior, aparece una relación axial secundaria entre los dos bloques cúbicos adyacentes a la medianería y dramáticamente seccionados por ella.

Aquí, como sucede en la entrada de ciertas iglesias barrocas, se crea una tensión entre dos ejes primarios de visión: uno horizontal a lo largo de una perspectiva ordenada e intensificada por la continuidad ascendente hacia la zona de Cuatro Caminos, y otro vertical e impreciso, en este caso un eje múltiple representado por las filas de miradores octogonales que aparecen únicamente en el bloque principal.

La absoluta simetría que domina el mayor de los edificios, acusada aún más por la menor altura de sus extremos, es contrapuesta a la homogeneidad de los otros dos bloques e incluso a las asimetrías que aparecen en todos ellos a escalas menores. La propia colocación de la entrada en los bloques más pequeños, o la fila de ventanas que se sitúa inmediatamente debajo del arranque de los miradores en el principal, son claros exponentes de una composición en que el orden se establece a una serie de niveles independientes dimensional y conceptualmente, cuyas lógicas distintas nunca se subordinan.

Tanto la propia estructura global de la obra como los temas que la sustentan constituyen, a mi juicio, lo más sugestivo de los edificios de la Calle Basílica. Porque, a pesar de que en este caso exista junto a la utilización de una vivienda tradicional resuelta con corrección, un deseo de acentuar ciertas peculiaridades locales o incluso de responder a ciertos imperativos de su localización urbana, cualquier mérito de la obra corresponde mucho más a un nivel internacional de la cultura actual: la utilización como principio de diseño de un esquema abstracto, comparable al del cuento popular en literatura, que facilita su camino a través de las barreras de lenguaje y de cultura y que proporciona a la obra un orden característico de una arquitectura, en cierto modo, generalizable y científica.

Este carácter de diseño arquitectónico casi puro de la obra de Cano sugiere un nuevo enfoque de la construcción en la ciudad o fuera de ella, y se presenta como una posible base de comparación entre las distintas obras de arquitectura, si se admite que tal estudio comparativo es posible. Porque, al considerar esta estructura o esquema como principio de diseño, lo que comienza a apa-

recer dentro del caos de la arquitectura son ciertas leyes encarnadas en convenciones o géneros capaces de ligar la Casa de las Flores, las iglesias barrocas, las investigaciones de Peter Eisenmann sobre la «estructura profunda» de la arquitectura, el «Shingle Style», y la obra de Cano Lasso que estamos comentando.

Además, los temas que dan origen a esta obra: ejes, simetrías, volumetrías y superficies, disposición de huecos, límites, escalas, etc. constituyen los medios más a nuestro alcance para la enseñanza de una cierta arquitectura. Porque estos principios, igual que el mito y la metáfora, son hábitos mentales y no sólo dispositivos artificiales, y su enseñanza nos conducirá no sólo a admirar estas obras de arquitectura más, sino a transmitir algo de su energía creadora a nuestras vidas<sup>8</sup>.

Desde el momento en que la participación del hombre en la sociedad se realiza sobre todo a un nivel imaginativo, obras como la de Cano Lasso constituyen muestras indudables que contribuyen a unir más al arquitecto con los medios educativos y culturales y a la existencia de un público suficientemente numeroso y sensible a esta participación imaginativa que la buena arquitectura puede y debe proporcionar.

No es ninguna novedad afirmar que existen ciertas obras de arquitectura en las que una trayectoria individual y una tendencia general parecen confluir con singular fuerza, no importa qué cantidad de decisiones y circunstancias aleatorias hayan contribuido a ello.

Cuando esta situación ocurre, como creo que sucede en este caso, nos encontramos frente a algo en cierto modo clásico, capaz de admitir multitud de generalizaciones y de servir de base a argumentaciones de historiadores y críticos.

Aquí la confluencia parece tener lugar sin ningún signo visible o aceptado suficientemente sólido de contactos previos similares y, lo que es más importante, sin haber seguido ese movimiento pendular característico de los cursos generales de la cultura; es como si alguien que camina por un sendero tortuoso se encontrara repentinamente cruzando una de esas líneas inexorables del tendido eléctrico que hasta entonces había sido sólo una vaga referencia o incluso desconocida por completo (pero ambos tienen finalmente un destino común...).

Sin embargo, la importancia del hecho permanece por encima de la sorpresa que puedan producir ciertas actitudes nada pretenciosas del arquitecto o la increíble fecha del proyecto: ¡1966!, cuando *Complexity and Contradiction in Architecture* estaba a punto de ser publicada en Nueva York y nadie había oído hablar todavía de ese fenómeno llamado «The Five Architects».

María Teresa MUÑOZ

<sup>1</sup> SCULLY, Vincent J., *The Shingle Style Today or The Historian's Revenge*, George Braziller, New York 1974.

<sup>2</sup> MACKAY, David y SHERWOOD, Roger, «La obra de Meier en Bronx» en *Arquitecturas bis*, mayo de 1974.

<sup>3</sup> DIXON, John M., «Revival of historical allusions». Editorial en *Progressive Architecture*, abril 1975.

<sup>4</sup> FRAMPTON, Kenneth, «The Aura of the Past» en *Progressive Architecture*, julio 1974. Frampton cita, a este respecto, un comentario significativo de Olmsted sobre el Commissioner's Plan de Nueva York: «Some two thousands blocks... each theoretically two hundreds feet wide, no more, no less; and ever since a building site is wanted, whether with a view to a church or a blast furnace, an opera or a toy shop, there is of intention no better place in one of these blocks than in another».

<sup>5</sup> EISENMANN, Peter, «House III» en *Progressive Architecture*, mayo 1974.

<sup>6</sup> CARL, Peter, «Towards a pluralistic architecture», comentario sobre la obra de Michel Graves, en *Progressive Architecture*, febrero de 1973.

<sup>7</sup> HEJDUK, John.

<sup>8</sup> Estas hipótesis están basadas en las ideas expuestas por NORTHROP FRYE en su obra *The Stubbish Structure*, Cornell University Press, Ithaca N.Y., 1970, especialmente en su ensayo titulado «Design as a creative Principle in Art».